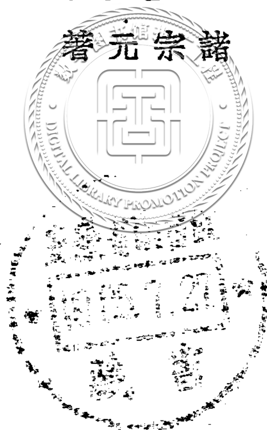
萬有文庫

第一集一千種

王雲五主編

中國畫學淺說

諸宗元著



商務印書館發行

萬有文庫

第一集一千種



商務印書館發行

江公雲卿遺象



吾族僻處山隅。而歷朝科第聯綿。人文蔚起。蓋由我祖我宗。以耕讀傳家爲勸率而然也。科舉既廢。里中捌立小學。以訓育子姓。惟兵燹以後。墳籍蕩然。予　叔父漢珊公特購四部備要一部。贈諸鄉校。俾治國學者有所考索。嘉惠後學。誠盛事也。愚兄弟趨庭之暇。稔聞　先君雲卿公稱述　先曾大父大文公讀書勵行之盛德。及　先大父采東公捐貲建祠之懿聞。輒殷殷以敬宗睦族相勗。予小子秉承　庭訓。毋敢或忘。近見海上書坊印行萬有文庫一種。卷帙浩博。而於各種科學之精要。咸備。洵爲治科學者之津梁。爰承遺志。購詒族人。里中有此兩書。好學之子弟。雖杜門里衖。負笈無資。亦可致力自修。期學業之深造。更望里中父老。因是益搜求圖籍。以爲興立圖書館之美舉。他日者人才輩出。族姓光大。將以此爲其嚆矢焉。而先大夫未竟之素志。亦得以補償一二。是則愚兄弟之大願也。至於藏守護持。毋使放失。毋供鼠齧。則有吾鄉校中有典守之責者在。是爲敘。

中華民國二十一年歲次壬申仲夏旌德江庶咸笑逸肅麓仝識

中國畫學淺說

諸宗元著



百科小叢書

例言

（一）畫爲藝術之一，我國發明最早，晉唐名迹，至今猶傳。畫法變遷，實有歷史性質，尤宜研討，今著衆說，編錄小册，誼取實用，以便於講習也。

（一）古人論畫，或總論，或專論，或有偏於鑒賞家者，故抉擇所論，成書不易，然自信無欺世炫俗之言，則編者之本旨。

（一）既謂淺說，則不能涉入考訂，故古今雜糅，殊乖體例，惟多甄列古說，即以畫學之源流，宜尋其始也。

（一）編者數易其稿，方成此册，名詞或多新定，術語或沿舊稱，掛漏舛失，自知不免，修正之書，暇當任之。

中國畫學淺說

目錄

緒論……一
一　畫體之分別上……三
二　畫體之分別中……七
三　畫體之分別下……一一
四　畫法通論……一五
五　畫之用筆……一八
六　畫之用墨……二一
七　畫之設色……二四

八 學畫之程序……二八

九 論章法……三三

十 論皴法及點苔……三七

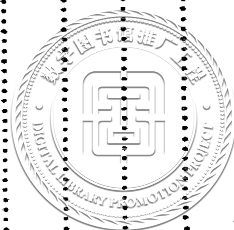
十一 論寫生及寫意……四〇

十二 畫之落款及題識……四三

十三 畫之品目……四五

十四 畫與書學之關係……四八

十五 餘論……五一



中國畫學淺說

緒論

畫之定名，古之時曰圖曰繪，及於晚近，曰寫曰設色，皆畫也。我國古代，於畫至為重視，即就訓釋畫之字義而言，爾雅云：「畫，形也。」此即六書象形之一體，釋為畫字之義。說文云：「畫，畛也。象田畛畔，所以畫也。」釋名云：「畫，挂也，以采色挂物象也。」據說文之義，仍屬於象形之古說，如釋名所述，則畫之應用，加以采色，亦古法矣。

我國國畫之發明，當在黃帝時代，此有二說，世本云：「史皇作圖」舊注謂史皇黃帝臣，圖畫物象，此一說也。唐張彥遠歷代名畫記，其稱述歷代之畫人，首舉軒轅氏，此又一說也。其可為張說之證，如雲笈七籤所載「黃帝以四嶽皆有佐命之山，乃命潛山為衡嶽之副，帝乃造山，躬寫形象，以為五

獻眞形之圖。」此雖出於道家言，然畫之發明，實始於黃帝時代矣。是我國文明開化以來，即有國畫，可與文字並重，其可以表示國人隱顯之情性，亦與文字同其功用。故於藝術界實爲重要之部分，大則如宋鄭樵通志所述圖譜之用，凡十有六：曰天文，曰地理，曰宮室，曰器用，曰車旂，曰衣裳，曰壇兆，曰都邑，曰城築，曰田里，曰會計，曰法制，曰班爵，曰古今，曰名物，曰書，且曰：「此十六類，有書無圖，不可用也」小則如雕塑織繡各類之美術，非有圖案，不足從具體之研究。由斯以談，則畫學之功用，可爲一切藝術之策源矣。

我國畫學，其發達與變遷，本由自然之趨勢，然自秦漢以來，國外之美術，亦漸輸入，逮於近今，則將由采用方法而成混合；惟國畫所以能傳至今，授受源流，多載典籍，故摭拾大凡，草此淺說，亦願我國人，無忘我國，自有其國畫而已。

一　畫體之分別上

古人於畫，各有專長，卽奄有衆長者，當時以及後世之評品，亦必舉其平昔之所專擅作品，獨許其工，故學畫者，亦遂有專門之練習，而家世傳授，則有一門父子兄弟，皆以善畫稱矣。師資傳授，則有宗派及統系。推求所自，蔚爲各家矣。後漢明帝時，別設畫官，南唐與趙宋，創設畫院，此爲國家提倡美術之較著者；至分科列目，以宋宣和畫譜爲最備，用錄於下方，其他典籍，可以互證者，及一人一時所獨創者，亦附錄之。

宋宣和畫譜敍目，定爲十門：

一　道釋

二　人物

三　宮室

四　番族

五　龍魚

六　山水

七　畜獸

八　花鳥

九　墨竹

十　蔬果（藥品草蟲附）

以上別畫科爲十門，實則道釋一門，大都爲人物畫，所以列爲專門。則本於六朝以來之風尙，而墨竹一門，則就宋代當時之風尙。畫墨竹者爲多，故專列也。其稱花鳥之畫，爲花竹翎毛，亦自宋始。如宋劉道醇聖朝名畫評，所分門目如下：

一　人物

二　山水林木

三　畜獸

四　花竹翎毛

五　鬼神

六　屋木

右列六門，較宣和畫譜爲簡；但不列番族，足見其時士大夫風氣之閉塞，專列屋木，以異於山水林木。蓋因屋木之制，多取工細，故別列也。如明陶宗儀之記畫，則定爲十三科，則視前二者之爲繁，今亦列舉於下：

一　佛菩薩相

二　玉帝君王道相

三　金剛鬼神羅漢聖僧

四　風雲龍虎

五　宿世人物

六　全境山林

七　花竹翎毛

八　野騾走獸

九　人間動用

十　界畫樓臺

十一　一切旁生

十二　耕種機織

十三　雕青嵌綠

右列十三科，如以歸納於前二例，亦可分別部居，不相雜廁；惟雕青嵌綠一科，則於畫法之外，注重於設色，且卽爲近代所稱青綠山水之所本；蓋唐宋迄元，研求畫法，兼及於設色，故陶氏別列爲一科也。

二　畫體之分別中

近今畫之分科，大別爲四：一曰山水，二曰人物，三曰花卉，四曰翎毛，分科雖涵廣義，已可包舉衆稱，後有工筆與寫意之區別；至於設色與不設色，亦隨畫法定之，大抵工筆畫除白描者，無不設色；寫意畫，則設色與不設色皆可。蓋不設色者，卽純用墨，所有表示陰陽向背遠近高下之境象，則以墨色之濃淡淺深以及用墨之枯溼爲應用。此種畫法，晉唐僅用於白描人物，宋以後，則山水花卉翎毛皆倘之。

至於古代畫之體製，有與今相合者，有久已失傳者，有展轉變遷而成今製者，用檢典記，略舉其例，并加詮釋，其發明之人，有可考證者，再著於篇，此亦研究國畫者之常識也。

一筆畫　六朝時，宋陸探微作一筆畫，連緜不斷；蓋晉王獻之有一筆書之法，陸因創一筆畫，以書法移於畫，其後宋炳亦能之。宋蘇軾有題宗炳一筆畫詩，此可爲證東觀餘論載宗炳獻一筆畫一

百事，於宋武帝亦可證也。

凹凸畫　六朝時，梁張僧繇畫於一乘寺，遠望眼暈，如凹凸，近視卽平。又唐時于闐國人，尉遲乙僧以善畫稱，亦能畫凹凸花。

沒骨畫　亦始於梁張僧繇，其法不用筆墨鉤勒，以重色青綠朱粉適宜染暈，蓋由印度染暈之法，變化出之，所謂沒骨法也。宋徐崇嗣捌造新意，疊色漬染，號沒骨花。

潑墨畫　唐王洽善潑墨畫山水，凡欲畫圖障先以墨潑腳，蹙手抹，或揮，或掃，或濃，或淡，隨其形狀爲山，爲石，爲雲，爲水，應手隨意，宛若神。乃至宋米芾父子實宗其法，惟各書記載，王洽或作王默，或作王墨，卽洽也。

白描畫　此畫有二派：一出於晉顧愷之謂之鐵線描。宋李伯時，元趙孟頫等宗之。一出於唐吳道子，謂之蘭葉描，宋馬和之馬遠等宗之。

點簇畫　唐韋偃以筆點簇鞍馬，人物，山水，最工山以墨幹，水以手擦，曲盡其妙。五代時，前蜀滕昌祐畫蟬蝶草蟲，亦謂之點畫。

墨花畫　宋蘇軾爲尹白賦墨花詩序云：世多以墨畫山水，竹石，人物，未有以畫花者，汴人尹白能之。似謂墨花始於尹白，惟歷代名畫記曾載唐殷仲容工寫貌及花鳥，妙得其眞，或用墨色如兼五采，則墨花當始於殷仲容。

界畫畫　此種畫法，與近今用器畫頗相合。宋郭忠恕爲最工，其所畫重樓複閣，無一不合於佳匠之規矩。畫時除筆墨外，需用尺，故其方員高下，曲直遠近，皆恃尺以爲法式也。至宋畫院則稱爲界作畫作品，與界畫正同。

金碧畫　唐李思訓畫著色山水，用金碧暉映，自爲一家法。

罨畫畫　明楊愼丹鉛總錄云，畫家有罨畫雜彩色畫也。

傳神畫　此體或稱畫像，或稱寫眞，自漢晉以來卽有之。後則分白描，采繪二派。亦有用界畫方法者。

手　畫　唐張璪畫不用筆，以手摸絹素而成，此近今指頭畫之所本。

鈎勒畫　南唐李後主畫竹，自根至梢，一一鈎勒，謂之鐵鈎鎖。又其畫作顫筆樛曲之狀，謂之金

錯刀畫，後之花卉畫家有鈎勒派，實宗之。

以上所述，於我國之畫體，已得大凡，其創爲一體，大都在趙宋以前，可見我國美術之發達，由來久矣。

三　畫體之分別下

國畫之原質，以紙類絹類爲多。作畫之原料，則用墨及彩色。其有特殊之作品，不以紙絹爲原質，不以墨及彩色爲原料，亦多有之。且有於近今國外藝術相合者，用事輯述，以見我國國畫之發明，並可推及於他種藝術也。

漆畫　始於晉，晉書輿服志云：畫輪車以彩漆畫輪，故名曰畫輪車。鄴中志云：石季龍作金扇，薄打純金如蟬翼，二面采漆，畫列仙，奇鳥，異獸。畫繼云：宋徽宗畫翎毛，多以生漆點睛，隱然豆許高出紙素，幾如活動，衆史莫能也。

油畫　晉書輿服志云：公主油畫安車駕三青交路，以紫絳罽軿車駕三爲副王太妃三夫人亦如之。

影壁畫　畫壁晉唐時最盛，宋以後，亦有之。其云影壁畫，則始於宋郭熙，蓋郭自出新意，令圬者

不用泥掌，止以手搶泥於壁，或凹或凸，俱所不問。乾則以墨隨其形迹暈成，峯巒林壑，加之樓閣人物之屬，宛然天成，謂之影壁，其後作者，亦甚盛，此說見畫繼。

織畫　三國時，吳主趙夫人能於指間以采絲織雲霞龍蛇之錦，大則盈尺，小則方寸，宮中謂之機絕。此爲絲織之品最早者，閩中有壁紙縷以爲織畫者，見淸陳文述畫林新詠。

繡畫　趙夫人能刺繡，作列國方帛之上，寫以五嶽河海城邑行陣之形，時人謂之針絕，其後宋繡尤著，淸初吳門女子爲顧茂倫髮繡釣雪灘圖，則不以絲繡改而用髮，尤可異也。

鐵畫　淸初蕪湖鍛工湯鵬字天池始創爲之鍛鐵，以作山水花鳥屏障，惟妙惟肖，後有名手亦傳其法，爲諸葛某，惜佚其名。

香畫　作法爇香枝之末，熏爍綾紙，或木葉之白厚者，作黃黑二色，鈎勒纖細，如白描界畫，粵中有以製爲扇者。其有名者，爲章錦，不知何代人所作，人物巨幅至工。

貼絨畫　江蘇如皋今傳其法，大約始於明季。

以上八種，皆屬畫之別體，其制今多傳者，如油畫，漆畫，絲織畫，今國外藝術，尤爲推尙，然我國已

早有發明，評隲古今，無多讓焉。

至畫之作法，亦稱爲體，或稱爲宗派，今掇拾其著稱者述之，其創立一體以及所畫有專門者，亦加著錄。

善畫人物者曰曹吳體　其說有二：謂本於北齊曹達唐吳道子，此唐張彥遠歷代名畫記之說也。謂本於三國吳時曹不興，六朝劉宋之吳暕，此後蜀僧仁顯之說也。

善畫花卉翎毛者曰黃徐體　所謂黃徐，蓋指後蜀黃筌及其子居寀居寶等，南唐徐熙及其孫崇嗣崇矩等。

善畫山水者曰南北二宗　皆始於唐，北宗則爲李思訓及其子昭道，以著色山水著稱。至南宋之馬遠夏珪皆宗之。南宗則爲王維，畫山水始用渲淡。其後董源李成范寬及僧巨然李伯時米芾父子，以迄於元之黃子久王叔明吳仲圭倪元鎭，明之文徵明沈石田皆宗之。又元之黃王吳倪爲四大家，以王黃吳皆浙人，故又稱爲浙派。

至創立一體，則王維之畫墨竹，蘇軾之畫朱竹，徐熙之畫折枝花，宋僧仲仁之畫墨梅，宋石恪之

畫戲筆人物，其畫人物，惟面部手足用畫法，衣紋則麤筆成之。宋賈公傑之畫佛像衣縷皆描金，郭忠恕之畫沒骨山，此其例也。

其以專門稱於古今者，唐宋元明時人爲多。如唐周昉，明仇英之畫仕女，唐曹霸韓幹韋偃，宋李公麟，元趙孟頫之畫馬，唐韓滉戴嵩之畫牛，羅塞翁之畫羊，張及之趙永年之畫犬，薛稷之畫鶴，李漸之畫虎，李靄之何尊師之畫貓，滕王元嬰之畫蜂蝶，郭元方之畫草蟲，孫位之畫水，張南本之畫火，略舉大凡，亦可概其餘矣。

四　畫法通論

今我國稱畫，輒曰六法，蓋源出於南齊謝赫之古畫品錄，其原文云：「畫有六法，罕能盡賅，而自古及今，各善一節。六法者何，一氣韻生動是也；二骨法用筆是也；三應物象形是也；四隨類賦彩是也；五經營位置是也；六傳移模寫是也。」明謝肇淛則謂：「即以六法言，當以經營爲第一，用筆次之，賦彩又次之，傳模應不在畫內，而氣韻則畫成後得之。一舉筆即謀氣韻，從何著手，以氣韻爲第一，乃賞鑑家言，非作家法也。」二謝之說，誠足互證，而後說之次第，尤足以示學畫者之初步。

五代荊浩筆法記，亦云畫有六要：一曰氣，氣者，心隨筆運，取象不惑。二曰韻，韻者，隱跡立形，備遺不俗。三曰思，思者，刪撥大要，凝想形物。四曰景，景者，制度時因，搜妙創眞。五曰筆，筆者，雖依法則，運轉變通，不質不形，如飛如動。六曰墨，墨高低暈淡，品物淺深，文彩自然，似非因筆。宋韓拙山水純全論，極稱其言，此亦六法之別說也。

宋劉道醇所著聖朝評，復有六要六長之說，所謂六要者：氣韻兼力一也，格制俱老二也，變異合理三也，彩繪有澤四也，去來自然五也，師學捨短六也。所謂六長者：麤鹵求筆一也，僻澀求才二也，細巧求力三也，狂怪求理四也，無墨求染五也，平畫求長六也。此爲品評畫學而言，實於畫法，至有發揮，蓋非深通畫學，不能作此品評，於此以悟畫法，亦於謝說可互證也。

宋饒自然嘗有繪宗十二忌之說，語多扼要，何謂十二忌：一曰布置迫塞，二曰遠近不分，三曰山無氣脈，四曰水無源流，五曰境無夷險，六曰路無出入，七曰石止一面，八曰樹少四枝，九曰人物傴僂，十曰樓閣錯雜，十一曰滃淡失宜，十二曰點染無法。論者謂所論列，似專爲山水畫而言；然所云布置迫塞，遠近不分，滃淡失宜，點染無法，則無論何種畫體，皆當引爲大戒。

清鄒一桂論畫，嘗云畫忌六氣：一曰俗氣，原注，如村女塗脂。二曰匠氣，原注，工而無韻。三曰火氣，原注，有筆仗而鋒芒太露。四曰草氣，原注，粗率過甚，絕少文雅。五曰閨閣氣，原注，描條軟弱，全無骨力。六曰蹴黑氣，原注，無知妄作，惡不可耐。此非苛論，蓋畫者墮此惡道，晚近最多，一有此習，矯正殊爲不易，初學者尤不可忽也。

宋郭若虛之論畫，則曰畫有三病，皆繫用筆。所謂三病：一曰板，板者，腕弱筆癡，全虧取與，物狀平匾，不能圓渾也。二曰刻，刻者，運筆中疑心手相戾，勾畫之際，妄生圭角也。三曰結，結者，欲行不行，當散不散，似物凝礙，不能流暢也。此三病亦所大戒，宋韓拙論此三病，又論一病謂之確病，其自釋曰筆路謹細而凝拘，全無變通，筆墨雖行，類同死物，狀如雕切之迹者確也。

綜上所論，抉擇利病，包涵今古，畫法以此求之，思過半矣。

五 畫之用筆

作畫之始，先講畫法，後求畫理，再求畫趣，法理皆有一定。若畫趣卽所謂氣韻，此則視作畫者天資與學力，要皆出之於筆。

古人作畫，於用筆最注重於起訖。何謂起訖，卽落筆處與收筆處也。落筆之始，當如善書者之作勒，貴澀而遲。收筆之末，當如善書者之作趯，須存其筆鋒，得勢而出。起訖分明，則遇圓成圓，遇方成方，直中求曲，弱中求力，自然合於法度，停頓轉折，亦可隨筆鋒之所向。前人辨起訖之法至繁且密。淸董棨所論，則簡單而明確，蓋所謂欲左先右，欲下先上，勒得住，收得住，亦卽書家寫字所謂迴鋒法也。古人又謂執筆要恭，落筆要鬆，此又爲不二法門，蓋落筆能鬆，則濃淡淺深，可以隨其印象，愈可見其筆法矣。

宋郭熙山水訓言用筆法，區分爲八：今存其目，淺釋其意。

一曰斡，臥筆以淡墨著於紙上，重疊數次，使畫得加深厚之法也。

一曰渲，畫成以後，再用細筆作擦法，使水墨不可分之法也。

一曰皴，臥筆以焦墨緩著於紙之謂，筆頭宜銳。

一曰刷，以水墨混合而作色澤之謂。

一曰點，以筆端注墨爲之，此法最難。

一曰捽，用臥筆似作皴法，而帶水以和墨，筆頭須直往。

一曰擢，擢以筆頭向下，似作點法，而用力者。

一曰畫。後人有稱爲拖者，其法引筆順鋒而爲之，實則用乾墨可謂之畫；用淡墨或水可謂之拖。

以上八法，爲古今畫人用筆所本，所有畫之用筆，亦不能逾此範圍；至落筆先後，亦有一定之法程，故各家畫譜，類多載之。惟古人用筆，往往加以變化，今舉其例：如起筆不應此處起而起者，謂之別致；如應用順筆而逆用之者，謂之奇崛；如此筆應先而反後者，謂之有餘意。此種方式，在初學者，不可遽學，因用筆純熟，則變化自出，不必刻意以求此也。

古人作畫，意在筆先，此尤不刊之論，前人所謂十日一石五日一水者，非用筆作畫，十日而成一石，五日而成一水，蓋謂未畫以前，意象經營，不肯苟然下筆，故以十日五日喻之。其形容畫之佳者，又有筆所未到氣已吞之語，此可見古人作畫，於畫外有一種氣象，則落筆以後，審愼出之，更可見矣。

至畫之分體，雖有山水人物花卉翎毛，然用筆實歸一致，卽其有所宜忌，亦可以概括論之。今爲品目，更願研求此學者，加以類推。

大要畫之用筆，宜簡而忌繁，宜健而忌弱，宜重而忌薄，宜生而忌熟，宜守古法而忌今習，宜求雅尙而忌凡近，果能審其宜忌，則畫雖未工，雅俗已判矣。

宋元以前，畫筆多用中鋒。元以後，乃多用側鋒者。此種變遷，實與書體同其升降，古人有書畫同源之說，詢爲定論。譬如篆隸眞書，非用中鋒，卽爲外道，若行草以側鋒取勢，古人亦多有之，此亦用筆所宜研究者也。

或謂名畫，往往無筆迹之可尋索，此非確論，正如善書者筆用藏鋒，而善畫者亦如之。畫之藏鋒，亦以執筆沈著，而用墨設色，同歸神化，故致此耳。

六　畫之用墨

用墨之法，我國畫家，素所注重，簡單說明，則所謂點染皴擦四者而已。惟點皴多用濃墨，染擦多用淡墨，皴擦或有以水和墨者，亦一法也。墨色濃淡之外，有用焦墨者，有用積墨者，有用渲淡者，有用青黛雜墨水而用者，有用他色和墨而用者，今更分晰其運用於下：

濃墨　研墨極濃，蘸筆宜少，畫鈎勒時用之。

淡墨　研墨不必太濃，或略和以水，但用時亦貴有深淺之別。

焦墨　亦稱枯墨，蓋用極濃之墨作畫，不必再用淡墨以暈染者。

積墨　以墨水或濃或淡，層層染之。

渲淡墨　如畫成墨彩未顯，氣韻未足，則用淡墨輕筆，重疊擦之。如墨痕已乾，再用輕筆微擦，所謂無墨求染法也。畫山石者，多用之。

用青黛相和之墨　用淡墨六七成，加以青黛，卽成黑色。

用他色相和之墨　如畫山水之坡陀，有用赭石雜墨者，點苔有用石綠雜墨者。

墨色之顯著者，古人分爲六彩。何爲六彩，黑白乾濕濃淡是也。濃淡之別，已詳前說，黑之尚黑，固爲本質，何以曰黑曰白，則在濃淡之間，使用得宜，則黑白之勝處可見矣。譬如畫一山一石，皆有陰陽。其最易明了者，墨色淡處爲陽，墨色濃處爲陰；若從淡處染之更淡，則鮮明而顯白，此卽所謂白也；若從濃處染之更濃，則晦暗而顯黑，此卽所謂黑也。至所謂乾，卽指用焦墨而言。所謂濕，卽指用淡渲墨而言。蓋黑白乾溼，雖出於墨之濃淡，而各有其異處，果使黑白不分，是無陰陽明暗。乾溼不備，是無蒼翠秀潤。濃淡不辨，是無凹凸遠近。則黑彩可分爲六，良非過論；然非用墨有法，不能悟其神妙也。

用墨濃淡，不可太過，前賢亦歷論之。蓋用墨不可太濃，濃則掩沒畫之筆致，無由見其眞趣，此與着色之不得其法，其病相同。用墨亦不可太淡，太淡則筆氣困於怯弱，等於黑白不分，卽陰陽明暗，無由辨之。果一畫之成，何處用濃，何處用淡，能合於法，或由淡及濃，間濃以淡，更能於印象以外，發於自然，則畫之能事畢矣。

筆之於墨，善用之，則可兼擅其長；不善用之，則有偏枯之弊。故昔人論畫，或曰有筆而無墨，或曰有墨而無筆，如此評論，非眞無筆無墨，蓋如畫時，皴染太少，以致石之輪廓，過於顯露，樹之枝幹，近於格澀，則遠望之，似乎無墨氣，此卽有筆無墨之謂也。又有畫時，勾石之輪廓，作樹之枝幹，落筆旣輕，烘染又過度，從遠望之，似乎無筆法，此卽有墨無筆之謂也。又評畫於有筆而無墨者，謂之骨勝肉；於有墨而無筆者，謂之肉勝骨；其筆墨相稱者，謂之骨肉停勻。要之使筆與墨，兩能相和，又使墨色墨氣，濃淡得宜，乾溼得當，則可無以上所述之疵病矣。

用墨之筆，亦須隨時隨地，自爲注意。有用禿筆爲宜者，有用破筆爲宜者，如水多墨少之筆，則宜用鋪毫。墨多水少之筆，則宜用銳穎。其他，可以類推。

七　畫之設色

畫於筆墨之外，設色重焉。明楊愼曾言，有七十二色，但古今往往異稱，亦有其色不常用者，故不分別列舉，今就近日畫家所常用以設色之物品，及其用法，先列述之。

膠　此爲設色需要之品，蓋和合各種色采皆需此也。以清膠爲最佳，用時以水蒸和之。

粉　用時以清膠研成團，再以水化之，佳者能發粉光。

花青　以廣青末帶葡萄色者爲佳。如烘用時須時爲側動，以免枯焦，古謂之青黛。

藤黃　以嫩色者爲上，可不用膠著水卽化。

赭石　以黃赤色鮮明者爲上，鐵色者爲下，搗碎乳細，沖以微膠，淘出標用。

硃砂　以鏡面砂爲上，乳細取出標用。

石青　有二青大青兩種。其佳者爲梅花片，亦須乳細，用膠取標方合用。

石綠　用法與石靑同。

雄黃　以膠水磨用，凡石質之色，俱不可攙和，用雄黃氣尤猛烈，觸粉卽變。

胭脂　以熱水擠出用之，其色分初擠再擠兩種。近日多用洋紅，色澤遜於胭脂。又有紫花一種，亦紅色也。

上述物品凡十，膠之用，則在和色，其他相雜以成色，品目至繁，蓋無論何色，皆有主色與附色之別。如大紅大靑深黃等，皆主色也。如淡紅淺絳淡綠淡黃等，皆附色也。至設色之法，宜輕而不宜重，宜潤而不宜枯，以合宜與靈活爲標準。

設色之定則有二：一曰點染，一曰烘暈。畫時，點可用單筆，染及烘暈，則非多筆不可，最簡單，亦需用雙管。點之用筆，係蘸一種深色於毫端，而徐徐運之，以求深淺之合度；染則以一筆著色，再用一筆，以水運之，由極淡之色，漸次而深，多則五六次，少則二三次；至於烘暈，則畫時著此色之外，又加他色，以爲襯托，使其原色更可顯明。譬如畫白色之花，紙絹及粉同爲白色，僅用粉筆，何由顯露，法在以微靑之色，烘暈其外，更以水筆運之，用筆甚微，彷彿自有以至於無，使人祗見粉色，不知有他色更烘染

於外，則合法矣。即不用粉，但就原有紙絹之色，加以烘染，如樹根石面，水紋雲影，形容雪月之狀態，以及區別所畫之物，遠近高下，向背正側，亦皆恃此。凡關於畫之設色，循此定則以求之，則可免隨意塗抹之病。

畫之所以重設色，因水墨之妙，祇可規取精神，一經設色，即可形質宛肖。譬如山，四時之色不同，春山以青綠設色，夏山亦可用青綠，或用合綠赭石畫之，秋山用赭石或青黛合墨畫之，冬山亦用赭石或青黛合墨畫之，則四時山色，明明浮露；至於合色之運用，在於平日隨時之體念，亦不能泥守一法也。

古人作畫，其設色往往不拘一格，大都發生於一時之興趣。如畫竹，本以青綠及墨爲工，而宋蘇軾則以朱色畫之。如畫雪中山水，多以水墨渲染空處，古人乃有以泥金塡空處者，此均變格也。惟設色有不當，即爲畫病，如明戴文進畫漁翁，衣作紅色，古人畫陶母截髮留賓故事，染釵以金色，皆爲一時所譏笑；因釣翁何能衣紅，陶母貧至截髮，何能髮飾尚有金釵，皆不合於畫理也。

畫人物之設色，有所謂檀色者（亦稱檀子，）世多疑其所稱。明楊愼丹鉛總錄，僅云淺赭所合，

未詳其用法，實則以墨和胭脂赭石，卽爲檀色。此本古法，用附志之。

八　學畫之程序

畫既分體，故各有專門，近以工筆寫意，分為二大派，但畫寫意派者，當先從工筆，求其門徑，則鈎勒能得古法，色彩亦能沈著，如入手卽畫寫意，非天資過人者，必致流於粗獷，此非過為高論，蓋本於名畫家所自述也。

畫學既通，則揮毫落紙，無所謂難易，但初學畫者，疑有千門萬戶，幾將迷其塗徑，或以不得導師，昧其程序，徒費時日，一無所成，卽使摹倣得有粉本，不知畫之精神體質之所在，亦不得稱為美術也。今就淺切之義，略述於下，研求藝術者，或卽此求之，亦普通之常識也。

畫山水當先從樹石入手，樹石為眼中常有之印象，其經營位置，就日常所見，卽可作為圖案。惟如何下筆，今用淺說以明之，語多本於前人，非臆論也。

畫樹之法　初當先學畫枯樹，既能畫成樹身後，再學畫添枝點葉。

畫樹身當分左右，如樹向左者先畫樹身後畫，枝向右者先作枝，後畫樹身。
向右樹第一筆自上而下，又折上謂之送。送筆宜圓若偏鋒，卽成扁筆。
向右樹一筆卽分丫，分丫處勿結。凡自上而下，自左而右，皆謂之走筆。
向左樹大枝向右，向右樹大枝向左。
凡向左枝皆自上而下，向右枝皆自下而上，此自然之理，卽欲反畫亦不順手。
樹身中直皴數筆，謂之樹皮，根下白處潤處補一點兩點，謂之樹根。
大約畫一樹身，止用四筆卽可。
畫樹一株獨立者，其枝葉必下覆作態方合。二株一叢，必一俯，一仰，一欹，一直，一向左，一向右，一有根，一無根，一平頭，一銳頭，如作二根，須一高一下。
一樹二樹相近直立，則枝宜橫出頂上，古人如畫樹三株，以第一株爲主，第二三株爲客樹。何以分主客，蓋以近樹爲主樹，其根在下可見者而言。所謂客樹，則指較遠之樹，其根不可見者。如畫主樹之根，則主樹之杪，不得高出客樹之上，此亦分別遠近也。

添葉之制，一樹一種，葉色不可雷同，尤宜略分濃淡，如畫叢樹，則葉色不免相同，亦須加以間雜，以免兩株混而爲一。

畫石之法　畫石筆法，亦與畫樹相同，所有筆之轉折處，不可太方太圓。

每畫一石，上白下黑，白者陽也，黑者陰也，石面多平能受光，故白石旁及下或草苔所積，或不能受光故黑。

畫石先畫石之輪廓，再作石紋，畫紋之後，方用皴法，石紋爲表示石之凹凸處，皴者石之質地所表現也。

石有面背之分，面多皴，背不宜多皴。

石下宜平，或在水中，或從土出，要有著落。今人畫石，有若倒懸，或突置者，則無著落。

石必一叢數塊，畫時大小相間，且須相聯絡，石面宜一向，卽不一向，亦宜大小有啣接顧盼之意。

畫石佳否，以皴法爲主要，詳見後論皴法。

畫石之墨，宜濃淡出之。渲染之法，亦當注意，至焦墨枯墨，則可作皴法時用之。

用筆宜中鋒，否則多板滯之病，轉折處不可露圭角。

上所舉例，僅有樹石兩端，然畫樹之法，可推及於花竹。畫石之法，可推及於山水。如畫人物，則先學面部之位置，今就工筆畫家及畫傳神者所紀用筆之層次迻錄之。

畫人面部用筆之層次　一畫兩鼻孔。二畫鼻準下一筆。三畫鼻準。四畫鼻。先左後右，凡有兩相對者，皆同。五畫兩眼角。六畫左右兩眼梢。七畫左右眼上一筆。八畫左右眼下一筆。九畫眼珠。十畫鼻。十一畫上下眼皮。十二畫上眼眶兩筆。十三畫下眼眶兩筆。十四畫眉。十五定地角。十六定下口唇。十七畫口中一筆。十八畫上口唇。十九畫下口唇。二十畫皴擢痕及髮鬚髯。二十一畫全地角。二十二畫左右兩太陽。二十三畫兩顴。二十四畫兩頤。二十五畫兩耳。二十六畫兩鬢。二十七畫衣領。

至畫人物之難工者，爲手部。古諺有謂：畫人難畫手，畫樹難畫柳，畫獸難畫狗，昔人論畫，亦多徵引此諺，畫者旣知其難，則尤當以古爲法，不必畏難，力學以求工妙，此亦學畫者應有之趨向也。

如畫翎毛，則當先學畫鳥之眼爪。如畫畜獸，則當先學畫獸之頭尾。畫蝶則當先學畫翅。畫魚則當先學畫鱗尾。他若鳥之飛鳴狀態，獸之立臥狀態，亦須一一分別，求其似而後工，此爲學畫之初步，

餘亦可以類推。

九　論章法

何謂章法，卽謝赫六法所謂經營位置也。宋郭熙畫訣，其開章明義，卽曰：凡經營下筆，必合天地，何謂天地，謂如一尺半幅之上，上留天之位，下留地之位，中間方定意立景。淸鄒一桂小山畫譜之釋章法，則曰：章法者，以一幅之大勢而言，幅無大小，必分賓主，一實一虛，一疏一密。又曰：布置之法，勢如勾股，上宜空天，下宜留地，足見古今論畫，均以章法爲要耆。

古人畫稿，謂之粉本，蓋於墨稿上，加描粉筆，用時撲入縑素，依粉痕落墨，故名之也。又有以柳條燒其端（古人稱之曰朽筆）將所欲畫者，規取大意，意所不合，則可擦去，復再畫之，所以作粉本用朽筆，亦卽注重章法而設。後人或有以此爲不宜者，謂可束縛畫趣，但初作畫，畫前先依前二法，以見章法合否，則爲效至鉅。蓋既經落墨設色，則補救不易，不如先作此種粉本，既可存稿，亦可便於修正，至點染純熟，則不需此矣。

如畫山水，則必定一主峯，主峯既成，方推及其次；蓋以此主峯爲重心，他所加入，皆附屬也。即使所畫，僅止一花一石，此幅中亦必定一主幹，則畫成之後，自合章法。

初作畫時，最忌破碎散漫，以及堆砌，所以有此病，以爲章法故。如入手能講章法，每作一畫，若有成竹在胸，大小遠近，陰陽向背，疏處能疏，密處能密，自然印象奔赴腕底，此由於章法之純熟，始能到此境界。

近人作畫，有短幅小幅甚工，不能作長幅大幅者，推求其故，皆以入手未講章法之故。第一步，研究章法，以多看古畫，再則加以臨摹；因古人之畫，章法皆極整密。進一步，則在分別章法之可取法者，積以日月，即可自創已格，不必因襲於古人矣。

章法之合否，尤在研習畫理，例如唐王維山水論所云：丈山尺樹，寸馬分人，遠人無目，遠樹無枝，遠山無石，遠水無波，石看三面，路看兩頭，遠山不得連近山，遠水不得連近水，此皆畫理，亦可謂畫之術語，隨時於此注意，可爲章法之補助。

古人論畫，有四知之說，亦可通悟於章法。何謂四知？一曰知天，二曰知地，三曰知人，四曰知物。今

就本旨，參以所得，特列述之。

一曰知天：春夏秋冬風雨晦明，時有不同，境物自異；如畫山水，春夏之景，宜作穠秀，秋冬之景，宜作平遠，有風無雨，只看樹枝，有雨無風，樹頭低壓。其點綴風雨中之器物，則人有被蓑笠及持傘者，船有掛帆及折帆者，其他花竹翎毛，亦各有不同之點，宜研究之。

二曰知地：山川器物，亦各不同，一有舛錯，則乖畫理，而章法亦隨之致亂，故寫何地之景物，即應就何地之山川器物，先加研討，方可下筆。明董其昌畫旨云：宋畫至董源巨然脫盡刻畫之習，然惟寫江南山則相似，若海岸圖，必用大李將軍，北方盤車驢綱，必用李晞古郭河陽朱銳，（所謂必用，即用其畫法也。）黃子久專畫海虞山，（黃居常熟最久。）王叔明專畫苕雲景，（苕雲係浙江湖州二水。）宋時宋迪專畫瀟湘，各隨所見，不得相混，此即知地之說也。

三曰知人：古人圖畫，多作故事，命意存乎鑒戒，晉曹植有言：觀畫者，見三皇五帝，莫不仰戴。見三季異主，莫不悲惋。見篡臣賊嗣，莫不切齒。見高節妙士，莫不忘食。見忠臣死難，莫不抗節。見放臣逐子，莫不歎息。見淫夫妬婦，莫不側目。見令妃順后，莫不嘉貴。此雖專爲人物故事畫而言，然作一切畫時，

皆當本此古義，如物肖形，能求雅質，則自然入古，或繪風俗，或寓諷刺，亦當以雅正出之。

四曰知物：郭忠恕山水訓云：學畫花者，以一株花置深坑中，臨其上而瞰之，則花之四面得矣。學畫竹者，取一枝竹，因月夜照其影於素壁上，則竹之眞形出矣。學畫山水者何以異此，詮釋知物之義，此一端也。宋沈括夢溪筆談之論畫則曰畫牛虎皆畫毛，惟馬不畫，大凡畫馬，其大不過尺，此乃以大爲小，所以毛細而不可畫。又宋彭乘墨客揮麈錄：紀歐陽脩曾得古畫，作牡丹一叢，其下有一貓，有客一見曰，此正午牡丹，何以明之，其花敷妍而色燥，此日中時花也。貓眼黑睛如線，此正午貓眼也；因貓眼早暮則睛圜，正午則如一線。以上二說，足見古人作畫，於光學之視差，動植物之生理，皆有發明，不肯苟然落筆，可以概見，此亦知物之證也。

以上四說，係以章法與畫法合論者；蓋章法既定，畫法緣之而生，不能偏廢耳。

十　論皴法及點苔

畫之山石樹木，皆重皴法。其筆法，有濃淡繁簡燥溼之不同，當求筆到意足，各宜合度。其所以合度，則在濃筆宜分明，淡筆宜骨力，繁筆宜檢靜，簡筆宜沈著，溼筆宜爽朗，燥筆宜潤澤；至山石之皴法，多創始於唐宋間人，蓋古人作畫，有染無皴，自唐李思訓王維始發明皴法也。用述派別於下：

小斧劈皴　李思訓用點攢簇而成皴，下筆首重尾輕，形似丁頭。後人以李爲北宗。

雨雪皴　亦名雨點皴，王維亦用點攢簇成皴，下筆均直，形似稻穀。後人以王爲南宗。

披麻皴　亦名麻皮皴，董源用王維渲淡法下筆均直，點縱爲長，遂變爲此皴，巨然及元人多學之。

大斧劈皴　南宋劉松年作皴，猶作小斧劈法，李唐亦近之。夏圭馬遠乃變其法，用側筆皴，或用臥筆帶水作皴，謂之帶水斧斫，則已非北宗之皴法。

長斧劈皴　許道寧顏暉所作，一名曰雨淋牆頭。

短筆皴　江貫道師巨然所作。

泥裏拔釘皴　夏圭師李唐所作。

拖泥帶水皴　米友仁所作。先以水偏抹山形坡形大小之處，然後蘸佳墨橫筆拖之。

卷雲皴　郭熙畫皴，原用披麻，至礬頭石用筆多旋轉，如卷雲，故名。

解索皴　王叔明喜用長皴皴峦巒，準頭用筆多彎曲，故名。

馬牙勾　李思訓趙千里所作多有之，蓋先勾勒成山，卻以大青綠著色，方用螺青苦綠碎皴染，兼以泥金作石脚。

荷葉筋　趙孟頫畫山，分脈洛，似荷葉，故名。

大抵皴法，以斧劈披麻爲二大宗，其他皴法，皆由二大宗變化而出，蓋古人畫中皴染，本非一格，每到畫時，意之所至，就山之形勢，石之式樣，少變筆意，卽自成一家矣。總之，皴法佳否，全視筆法，落筆輕鬆，則無多少厚薄之病，又能毛而不滯，光而不滑，則更擅其妙。上述馬牙勾，荷葉筋，皆爲皴法之別

稱，故以附綴，其他皴法不常用者則闕之。

初學皴法，當從披麻皴入手，因其便於規倣，復多變化，旣通其法，又當以用墨之法，以爲補助，古人作皴之用墨，其佳者，忽乾忽溼，忽濃忽淡，有特然一下處，有漸漸漬成處，有淡蕩虛無處，有洸著雄厚處，兼此五者，則皴法盡其長矣。

木樹皴法，則較簡單，如松皮作鱗皴，柏皮作繩皴，柳身作交叉麻皮皴，梅身要點擦橫皴，梧桐樹身作稀筆橫皴，餘作疏林叢灌之樹身，則以簡筆作皴卽可。惟黑處留白，明處求暗，亦須加意耳。

點苔之法，亦爲山石木樹之關繫最重者，且爲一畫之成，最後著筆之處；蓋通體片段，皴染已完，如何處墨光不顯，何處墨氣不厚，加以點苔，卽能起色。點苔之訣，或圓或直或橫，大要在每幅之用筆，不可凌雜，其有用尖點側點之處，則宜疏不宜密，點苔一有不合，則佳畫成爲劣品，故古人極重視之。古畫且有全不點苔者，因其渲染已佳，坡石岸根，皆隱顯合度，無所用於點苔；然宋明以來之名家，則無不點苔矣。畫青綠及工筆設色者，點筆或用大青大綠，每先用粉作底，再加顏色，此宋元人之法也。木樹之根，畫家亦多點苔，此爲表示幽深之迹象，惟不能與枝葉相混耳。

十一 論寫生及寫意

近世以畫蔬果花草，隨手點簇者，謂之寫意。細筆鉤染者，謂之寫生。意謂寫生者，當求形似，寫意者寫其意象，推及畫人畫物，皆蒙此稱；不知古人所謂寫生，卽謂抒寫人與物之生意，此誠畫學之絕詣，斷不能以寫生與寫意，立爲畫家之兩派。今草此說，以寫生寫意，並列作一問題，則以畫花卉翎毛及人物，須從此二者爲研究也。

如畫花卉，榻葉點花爲第一步，鉤葉點心爲第二步。然鉤葉點心，則爲所畫花葉之眉目，而畫之優劣，亦於此判之。蓋榻葉點花，如玉之有本質，一經鉤葉點心，則雕琢以成器矣。至發枝立幹，有先落筆者，有後落筆者，此在隨時定之。其章法則在於得勢，枝幹能得勢，則花葉布置，有同一之生趣。餘若花之分瓣，枝之疊葉，因在講明陰陽向背，然設深色有法，設淺色有法，全用水墨，亦當以濃淡分之。如此，方可見其神采。

如畫翎毛，鳥之形態，不過飛者鳴者棲者啄者而已。獸之形態，不過立者臥者奔者躍者而已。得其形似，即謂寫生；推及鱗介蟲魚，亦皆如此。惟畫時，當從動物生性及其動作，加以推測。如畫虎，宜作深山大澤，叢草密箐，不可旁畫大樹；以虎性之所宜，不樂近樹也。如畫雁，宜作平沙淺水，雜以蘆葦；以雁性之所宜，樂於近水也。若宜於山澤者，畫入庭院，宜於欄檻者，畫入原野，則乖物性，畫即不工，蓋於肖形之外，必當推測物性，則自然有生意矣。至鳥之眼爪，獸之首尾，皆宜特為注意，編者前已論之，如鳥之飛者，眼必畫明，爪必畫拳。棲者，眼必畫側視，爪必畫蹈實。獸之立者，頭必畫昂，尾多畫垂，其物之尾若蜷曲者則蜷曲。奔者，頭必畫俯，尾必畫直，此雖瑣瑣，亦以本物之性，方可據以入畫耳。

如畫人物，寫生寫意，尤當並重，古人所謂傳神阿堵頰上三豪，其言太簡，或難曲喻，今舉二例於下；蓋其言畫法亦詳，可供研習也。

宋蘇軾記僧維真畫　吾嘗見僧維真畫曾魯公，初不甚似，一日往見公歸，而喜甚曰，吾得之矣。乃與眉後加三紋，隱躍可見，作仰首上視，眉揚而額蹙者，遂大似。

宋黃庭堅記李伯時畫　李伯時為余作李廣奪胡兒馬挾兒南馳，取胡兒弓引滿，以擬追騎，觀

箭鋒所直發之，人馬皆應弦也。伯時笑曰，使俗子爲之，當作中箭追騎矣。

就二例言之，維眞所畫，不加眉後三紋作仰首上視之象，則不似。李伯時所畫，如作中箭追騎則落俗，此種眞諦，實當於畫外求之。上例所述爲面貌，下例所述爲器物，可見圖寫人物，凡屬冠裳以及他物，若畫何代之故事，亦應參考古制，方能悉合，而衣褶等描染以及著色，尤貴有生動之致，一落板滯，則有匠氣，是如學琴者，雖有琵琶之聲，終生不能入古矣。故寫生與寫意，無論何種畫體，皆當以此二者爲範本，編者是以不憚辭費而列論也。其明確之剖解，則世之畫家，不可視寫意爲畫之一體，當視爲畫法之眞詮耳。

十二　畫之落款及題識

畫之落款，自宋以後始有之。元明迄清，尤成風尙，不但落款，更有作長篇之題識者，收藏家，或更以前人之名迹乞後人之題詠，實則一畫之成各有畫局，每畫落款各有一定之處，如或不得其當，則有傷畫局矣。

古人落款，以單款爲多，宋元人多有以姓名寫於樹石上者，其愼重如此，蓋恐累其畫局。其落款於姓名之外，或繫以圖名，或紀以年月，則因重視其畫之意，亦非漫不加意。晚近以來，喜用長行題識，但雅俗之別，見者可一望而知，蓋落款及題識，亦自有其一定之行款，而畫幅空處，何處爲宜，亦須於畫時，先留其地位，則落款與題識，於畫局�合成題，不惟無累於畫局，且有補於畫局矣。

畫之款識，昔人有作隸書及眞書者，近今風尙則以行楷之字爲宜，惟款識之寫式，亦有定例，無論行數之長短，地位之橫直，以不侵及畫筆爲要。尤爲要者，如字有數行，則每行上端，皆須平頭，每行

之下端，即不整齊亦可；蓋善書者，其於行款，有齊頭不齊脚之謂也。若僅落款，則字體不可過有大小，求其勻潔，若有題識，後再署款，則題識之字可略大，寫年月及姓名之字可略小，或落款一行，較題識之字低一格寫之，以示識別；至有需擡寫處，祇可平擡，或空一格，不可擡寫出他行之上，此皆古人成法，故本所見聞而述之。

古人款識之佳者，其人必工書法，如元之倪瓚吳鎮，明之沈周文徵明董其昌，清之惲壽平金農，此皆著名而可常見其書畫者，故古人有書畫同源之說，良非偶然；至款識之字體，以勁拔疏逸爲擅長；用墨則宜濃淡相參，以免板滯；若用墨過濃，則款識之墨氣太重，亦足使畫減色也。

落款之字句，宜簡潔，如近人於姓名之上，加以別號，於姓名之下，復彙以畫時所在之地，又綴以齋館樓軒，字句冗長，良非所宜；至題識亦有區別，以能闡發所畫之理趣爲上，蓋畫之意趣未盡，題以發之，此最有味；其次則妙詞佳語，別有風裁，亦可使畫生色。近人嘗謂畫有可不題款者，惟金農之畫，不可無題，即此意也。若題此畫倣某派某人，或題用某派某人之法，則非其畫確可證合不可，否則徒使人騰笑而已。

十三　畫之品目

我國國畫，始盛於唐，大盛於宋，元明迄清，代有作者。其秉筆著錄畫人姓氏，品第所長，則始於唐張彥遠歷代名畫記。其所著錄，自軒轅至會昌（唐武宗紀元）凡三百七十一人。宋郭若虛圖畫見聞志所著錄，自會昌至熙寧（宋神宗紀元）凡二百七十四人。鄧椿畫繼所著錄，自熙寧至乾道（宋孝宗紀元）凡一百十九人。元陳德輝續畫記，自高宗至宋末，復著錄，凡一百五十八人。元夏文彥圖畫寶鑑，實集諸志記以成，自軒轅至元共一千五百餘人。明韓昂會編續編，自明初至正德（明武宗紀元）又得一百七人。自明正德至清，能畫者尤多，著錄姓氏，或將突過前代；惟妙迹流傳，唐宋之畫存於今日已不多見，此則可爲國畫惜也。幸其筆法，衍爲宗派，流傳至今，猶可尋澤；其所賴以流傳者實在古人論畫之文字以及前述記志各書，能著錄其源流而已。編者惜不能作有統系之紀述，用述大凡，使知我國國畫有如此之歷史，當更發揮而昌大之。

論畫之紀錄，蔚成篇幅，傳於今者，以晉顧愷之魏晉勝流畫贊畫雲臺山記二篇爲最古，次則梁元帝山水松不格一篇。唐以後，則畫家述其所得筆錄頗多，大都重山水一派。至宋釋仲仁梅譜，元李衎竹譜，王繹寫像秘訣，則詳其畫法，其兼附圖案者，則以宋人梅花喜神譜爲之倡。嗣後畫譜，多采其法。清之畫譜，最著稱者，爲芥子園十竹齋二種。芥子園多本李長蘅之舊輯，論判至確，圖說並詳，李爲名畫家，故其能深入畫境，而以淺顯之文字出之。十竹齋印行之本，兼注重於設色，初學得之，亦可爲設色之範本。近今印刷日精，影印古畫，墨光色彩，幾能亂眞，便於臨摹，遠勝古昔，然畫譜能兼設色，實十竹齋爲之先也。

古人評畫，有單取士夫畫爲一派者；又謂之文人畫，董其昌嘗專論之，其言曰：文人之畫，自王維始，其後董源巨然李成范寬爲嫡子，李伯時王晉卿米芾及其子友仁，皆從董巨得來，直至元四大家，黃公望王蒙倪瓚吳鎭，皆其正傳。吾朝文（徵明）沈（周）又遠接衣鉢。據上所述，實卽山水南宗一派，惟畫家多以工詩文稱，故目爲文人體；又趙孟頫問畫道於錢舜舉，何以稱士大夫畫？錢曰：王維李成徐熙李伯時，皆士夫之高尙者，所畫能與物傳神，盡其妙也。然又有關捩，要無求於世，不以贊毀

撓懷，據此以徐熙列入，足見無論何種畫體，皆有士夫一派，要在能有書卷氣，無論寫意工緻，總不落俗，尤在人品之高尙，則其畫益重矣。

古人論畫，以神妙能逸，分爲四品，始於唐朱景玄名畫錄，後之論畫者多從之，神品妙品，固非天資與學力相合而成，不能遽及；若能品則學力所可造就，得專門擅長之一體，卽可無負。所謂逸品，則近人論畫，有書卷氣有金石氣者屬之，亦卽士夫體文人派之別稱也。

十四　畫與書學之關係

書畫同源，此爲古今不可更易之定論，李日華論畫云：學畫必在能書，方知用筆，此尤爲經驗之談，歷視古今名畫家，無有不工書者，且有以書法入於畫法者，如明王世貞藝苑巵言所載，語曰：畫石如飛白木如籀（此本趙孟頫之說）又云：畫竹幹如篆，枝如草，葉如眞，節如隸（此本元柯九思之說），郭熙唐棣之樹，文與可（同人）宋之竹，溫日觀宋僧之葡萄，皆從草法中得來，此書與畫通之證；至畫石之輪廓，樹之枝幹，用筆當如書家之用中鋒，卽一筆之起訖，視若平常，亦必如書家暎帶成趣之致。皴擦點染，雖與書法不同，而用筆仍與作書相類，故學畫幷應同時研究書法，則事半而功倍矣。

畫之落款及題識，所用書體，亦各有所宜，例如標舉圖名，多作篆隸，對於尊輩署款，宜作楷書，其他款識，用行楷最宜，或作草書亦可。是以畫家不講書法，則困於應用，古畫家拙於書者，以明仇英爲最著，然其落款，僅以隸書署其姓名，亦至工整，如款識之字惡劣，卽所畫至工，亦無價値。

以書法變入畫法，最著者爲陸探微，陸見王獻之之聯緜書，以一筆出之，悟其筆意，創作一筆畫，昔人記陸所畫天王像之衣褶，如草篆，一袖作六七折，氣勢不斷，確以一筆出之。元王蒙所畫山水樹石，猶師其意，一筆不斷，自有奇古疎落之氣勢；蓋筆用中鋒，腕力又足以副之，故能成此畫格，但非筆法純熟，又值畫思坌湧，不能得此境界也。

作畫之時，最忌有昏惰之氣，要必神閒意定，然後命筆，宋郭思所謂不敢以輕心掉之，不敢以慢心忽之，此與作書時，意境至合。總之，筆所到處，精神必須貫注，則章法筆法，並皆佳妙，况書家之分行布白，與畫之章法，有可互證，此在善學畫者求之。

古人論書之筆法，有曰：如錐畫沙，如印印泥，折釵股，屋漏痕，高峯墮石，百歲枯籐，驚蛇入草，此皆託爲譬喻。前四喻，指落筆之渾成而能遒勁；後三喻，指落筆之險峻而輔以輕矯。王世貞又嘗列舉此論，以示畫法，可見論畫論書，若合轍矣。

前代評品藝術，以書畫相提並論者至多，其能自述所得，以晉王曠告其兒子羲之二語爲最有見，其曰：畫乃吾自畫，書乃吾自書。此足以推倒一切，蓋他種學問，不可存有我見，若書與畫，則一人有

一人之眞我，如王曠所言，吾自畫之，吾自書之，則其書畫空無依傍，能有眞我，可以想見。何謂眞我，譬如摹臨畫本，往往貌似神非；若能自出機杼，無論工拙，皆有一種精神，卽爲眞我，此爲學畫應知之途徑，亦卽人生與藝術人我相較，各有不同之要點，故縱論及之。

十五　餘論

明窗淨几，筆硯精良，此爲畫時，此爲畫地，如有好山水好花樹，可以坐對，則所畫，可得天然景物之助，能使畫者快意，不求工而自工；如局促一室，不得天然景物增益畫時之興趣，則展玩名畫，視其開合起伏聯絡映帶之筆法，以作意境，或取古人詠畫題畫之詩，再三吟諷，以暢機趣，則亦補助之方法也。

畫時所用器物，古人於其經驗，每多紀載，今略述之，亦以舉例而已，餘以類推，則在畫者之隨時體會耳。

一　墨宜畫時新研，陳宿者不可用。

一　研墨宜用温水或河水，井水冷凝，恐滯墨膠。

一　硯宜日洗，以免有宿墨陳墨，所用大小之筆，亦如之。

一筆宜開飽浸水訖，然後蘸墨，則吸墨勻暢；若先蘸墨而後蘸水，墨必被水沖散。

一畫碟宜多，用二寸圓白地無花者，舊窰更佳，用過宜卽洗淨。

一筆掭亦不可少，亦以白瓷者爲宜。

一貯膠之杯，宜用瓷，冬時膠凍，可用微火烘之，或用銅器外襯，以免炙裂；惟不可用銅質之物貯膠，恐有銅銹，亦致變色。

一貯顏色之杯，宜用合盛之，一經用過，卽合其上覆之蓋，以免塵滓侵入；如杯有餘水，宜揩淨。

一畫時須貯水二器，一洗筆，一調顏色，汙卽更換。

一烘染之畫，必須墨及顏色，上次已乾，再作第二次，烘染多者，以次推之，如不待其乾，卽作第二次之烘染，可損色采，古人有在紙絹之背，別加烘染者，則以青綠重色爲多，不必一定倣之。

一紙絹經礬過者宜畫，如畫生紙，用墨宜注意。

一畫時宜立以運筆，則畫几宜略高，此指畫巨幅而言，如小幀及扇，則可坐畫。

一畫几須置壓尺界尺，以壓尺可壓紙絹，不受風力掀動，界尺可知尺寸，畫時或須用之。

喻之。

以上所述，雖多列器物，但至有關於畫法，若墨及顏色之調和，有非筆墨所可盡者，在畫者能自彌見氣韻之生動。

畫中款識，如畫成之時，卽用作畫之筆墨寫之，尤爲合宜，一可合於章法；一墨色濃淡，與畫相合，

畫中加印圖書，除署款之下，不得不用，餘不可多蓋，名家於畫之左角，加一印者，名爲壓角，蓋恐有割截之害，以此爲識別耳。凡畫有不落款僅蓋用畫者姓名印之時，亦當審視蓋印之地位，不可隨意蓋用，有損於畫古人往往於樹隙石角蓋印，此可法也。

王雲五主編

萬有文庫

第一集一千種

中國畫學淺說

諸宗元著

發行兼印刷者　上海寶山路　商務印書館

發行所　上海及各埠　商務印書館

中華民國十八年十月初版

The Complete Library
Edited by
Y. W. WONG

TALKS ON CHINESE PAINTING
By
CHU TSUNG YUAN
THE COMMERCIAL PRESS, LTD.
Shanghai, China
1929

